SOLARIA

ANNO I - N. 1: GENNAIO 1926 - PREZZO L. 2.00

ANNO I - N. 1

SOLARIA

GENNAIO 1926

SOLARIA

RIVISTA MENSILE DI ARTE E IDEE SULL'ARTE

A CURA DI ALBERTO CAROCCI

Via G. C. Vanini 18 — Firenze (24)

Un numero L. 2.— .... Un anno L. 18.—

Oltre che presso l'Amministrazione, gli abbonamenti si ricevono in Firenze presso il Gabinetto Viesseux (Palazzo di Parte Guelfa).

SOMMARIO

PER RAGIONI DI SPAZIO RIMANDIAMO AL PROSSIMO NUMERO GLI ARTICOLI DI VIRGILIO DOPLICHER SULLA MUSICA, DI FRANCO MARANO SULLA LETTERATURA TEDESCA CONTEMPORANEA E DI RAFFAELLO FAGNONI SULL'ARCHITETTURA.

SOLARIA nasce senza un programma preciso e con qualche non spregevole eredità.

Forse l'una e l'altra cosa debbono considerarsi di buon augurio in un momento sazio e invero poco nostalgico di rivoluzioni, mentre anche la legittima aspirazione a un'originale fisionomia nel campo della cultura si assoggetta, più che volentieri, alle inevitabili leggi naturali.

Chi ha l'abitudine di sfogliare le riviste letterarie italiane ancora leggibili scorgerà tra noi più di un viso non ignoto, giustappunto perché vogliamo vivere in un'aria di libertà e di consuetudini già provate. Ma presto, in questa luce che a molti parrà subito familiare, vorremmo farci riconoscere come un gruppo.

Non siamo idolatri di stilismi e purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato a un'arte singolarmente drammatica e umana gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi, insomma, Dostojewski è un grande scrittore. Ma non perdoneremo nemmeno ai fraterni ospiti le licenze che non sieno

pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi.

Senza preciso programma, ma con una coscienza di alcuni fondamentali problemi dell'arte che si suppone concorde, ci siamo avvistati nei caffè e concertati alla buona come per vestire una commedia in un teatrino di campagna, ma l'esser qui convenuti da luoghi diversi non deve far credere a nessuno che ogni giorno s'aspetti un treno.

Né si giudichi male il nostro tono eventualmente svagato; talvolta un di noi si porrà a discorrere di argomenti che alcuno suppone invecchiati o di cattivo gusto. Sia cortese il pubblico di volerne ascoltare le parole come le battute d'una commedia e s'accontenti di giudicarci a mano a mano che gli si comporrà nella mente la prospettiva di questa nostra città ideale.

PERSONAGGI

All'improvviso il riflettore illuminò la figura dell'attrice vestita da contadina e accucciata a piè di un albero, e pareva che quella luce diretta dal fondo della sala in un fascio che toccava tutta una riga di spettatori immobili, quasi a pietrificarne l'espressione, si mescolasse a contrasto, sopra il palco, con la scialba illusione di sole fornita dalla luce diffusa e dai colori. Ne risultava uno sfarzo magico dove l'attrice si schiacciava abbacinata. Già il proiettore, accendendosi e dirigendo la propria chiusa luce a lambire le tavole della scena, produceva lungo la triangolare ed esile scia illuminata degli spettatori il suo lene e fitto brusio che ne rivelava l'origine e la forza meccanica, ma questa forza non diventava schiacciante se non dove sembrava che dovesse cessare, su quella scena ove finiva per dilagare morbidamente e intanto scompigliava la prospettiva dei visi e degli alberi riducendo tutto a una superficie perfettamente liscia, verticale e lontana.

Nella sala gli occhi degli spettatori s'erano

a poco a poco abituati all'oscurità e la penombra, or che s'era chetato il rodente raggio del riflettore, ingrandiva, per chi guardava da una gradinata, lo spazio esistente tra la distesa delle teste in platea e il soffitto piuttosto basso, dove uno spiraglio di cielo appariva dolce e chiaro come l'interno e trapunto di timide stelle esigue e rare.

Questa trasparenza, questa calma e freschezza di linea, di compostezza e di luce, che si coglie facilmente quando appare attraverso la stagione estiva perché ognuno la persegue intentamente, non era senza mettere un delizioso turbamento. Almeno a guardarla, così affiorata in quella silenziosa chiarezza d'acquario, nell'atteggiamento di chi ascolta, avendo trovato a ogni parte di se una fissità degna di chiamarsi statuaria non soltanto per la fermezza, ma anche per la dolcezza che stillata dalla comprensiva attenzione sembra doversi mondare per tutto il corpo, la folla convenuta ad ascoltare, appariva sorpresa e inchiodata in una posa che avrebbe forse voluto nascondere, come per un'ombra di pudore spirituale.

Piero scorse in un palco i genitori con la signora Alvaro e sorrise.

— Hai visto nessuno dei tuoi amici? — chiese Susanna a Vittorio senza torcersi di un millimetro e puntando il binocolo sopra un punto vago della platea.

— C'è Piero, laggiù — le rispose il compagno.

— E poi? — insistette la donna restando immobile. Vittorio finse di guardare, rincontrò nel palco dei Perbellini la figura svelta e gloriosa di Corinna Alvaro che guardava lontano ad occhi socchiusi per attrarre più fortemente nella sua orbita le immagini e la vita del mondo circostante.

La Perbellini, assai più anziana di lei, educata ai principi scientifici di una costante indagine, la guardava beata ad occhi socchiusi anch'essa, ma per accogliere l'impressione di un piacere più lungo. Quando parlava, sia che principiasse a farlo prima che fosse spenta l'eco di una risata dell'Alvaro, sia che tutti le fossero d'intorno attenti e raccolti, le sue frasi, pronunciate piano e colla lentezza di chi pensa a scrivere, avevano un grigiore uniforme che costringeva gli altri a un'attenzione meccanica.

Ma però lo sguardo affettuoso di due occhi giovanili obbligavano a lei gli ascoltatori senza violenza, mentre un'ombra di dolcezza velava la monotonia della sua voce, ora confluendo a modularsi in un interrogativo, ora giuocando col suo sguardo dai lampeggiamenti brevi in uno svolgersi lene lene e discreto.

Il marito, alto e ossuto, saldo sulle proprie positive certezze ancor più della moglie, faceva spesso alla consorte un'opposizione bonaria ma

decisa, sorridendo di un' interna, evidente soddisfazione. Quand'egli principiava a rispondere alle sue induzioni, la Perbellini lo guardava da prima un poco sorpresa, poi stabilizzando nello sguardo quella sua espressione interrogativa che durante i suoi ragionamenti appariva spesso, ma per un attimo. Poi, a un tratto, la sua attenzione cadeva, lo sguardo perdeva insensibilmente la sua espressione senza cessare di guardare tutti con un' estrema benevolenza, e lasciava il marito libero di isolare e di far brillare a suo piacere quel suo momento di successo oratorio.

Due palchi più lontano il pittore Ferrucci intratteneva una bionda attrice, conciliando un atteggiamento di attenzione quasi febbrile che pareva prestare allo spettacolo, sporgendo il petto e la testa magra dalle pupille brillanti in un vero sforzo di ricezione, con quello di una tenera intenzione, tenendo la destra nervosa, inanellata e adunca, sul ginocchio di lei.

L'attrice, meno interessata del dramma e fors'anche dell'amico, senza tendersi con la testa verso la scena né rispondere al premuroso contatto se non con un vago sorriso, pareva tutta raccolta a intendere le parole degli attori attraverso il piacere che gustava nella compagnia di lui. Si capiva che dinanzi ai suoi occhi, smarriti nel senso di una beatitudine pigra, la scena le doveva sembrar piccola come attraverso la lente di un canocchiale arrovesciato, e i personaggi,

fantocci di celluloide, cosicché un bacio, su quei suoi occhi fantastici, avrebbe dissolto la visione con la medesima naturalezza con cui si vede scomparire una vela nella luce struggente di un pomeriggio, dietro lo sfavillante orizzonte marino.

— C'è anche — disse con uno sforzo Vittorio a Susanna — la signora Alvaro con i Perbellini, e Ferrucci con una nuova amica.

Susanna sussultò: Vittorio giunse le mani come per una preghiera, si allacciò le dita, si torse all'indietro le mani così avvinte, e stette a guardarsele a lungo, divenute esangui per la stretta, con una fissità maniaca, contando i secondi che lo separavano da una risposta di Susanna. Ma quella non aprì bocca. Forse le bastava di farsi vedere accanto a Vittorio, da Corinna Alvaro che aveva cercato di portarglielo via, e da Ferrucci, che dopo essere stato abbandonato dall'Alvaro si vendicava con un'altra donna, a pochi metri da lei, sentèndola sola fra due personaggi che non avrebbero potuto consolarla, né aiutarla a sfogarsi.

*

La commedia che si rappresentava quella sera era composta di cinque quadri. Una commedia moderna in cinque quadri, coi suoi quattro inevitabili intermezzi, se dà alla serata il senso di un insolito allungamento, dovuto in parte alla mancanza di vera azione, e al carattere letterario

delle sue battute, rende poi gli spettatori alla via quando ancora il centro della città ferve della sua vita normale, e i caffè sono tutti aperti, e la gente che sta sul marciapiedi ha l'aria di avervi veduti entrare al principio dello spettacolo e, attardandosi un poco a discorrere d'aver l'occasione, ora, di vedervi anche uscire. E chi, uscendo, rechi tuttavia l'impressione d'esser passato come attraverso una vita più fonda, maturando in cuore problemi e disegni a mano a mano che il dramma lo conduceva nel vivo dei suoi stessi pensieri più intimi e nascosti, può avere la desolante sensazione di chi, entrato ricco in una casa da giuoco, ne venga fuori rovinato mezz'ora più tardi.

La vicenda della commedia era semplice. Un giovane, fidanzato in città, uscendo dalla parentesi della vita militare che lo ha tolto dal cerchio delle proprie affezioni e gli ha dato il gusto dell'aria libera, della vita animale e vegetale, si reca per qualche tempo in campagna dalla propria nonna, prima di restituirsi alla sua vecchia esistenza. Egli ha dimenticato che oltre il cerchio di quella vita deliziosa e primitiva fino a essere un po' scenografica che si vive nella comunità, c'è il passato dalle profonde radici ereditate dalla nascita, e seguita a lasciarsi andare in volontari innamoramenti con ogni bella ragazza che appaia sullo sfondo della vigna, decretandole sul momento, e sinceramente, un'eterna

devozione, ma con la certezza inconfessata, nel fondo del cuore, che la sera, quando le prime luci del tramonto ricominceranno il breve e visibile trapasso notturno e principierà a squillare la lunga e melanconica nota del silenzio anch'ella si dissolverà come una fata Morgana. Questo giovane innamora di sé una contadinella e, con una ingenua fiducia di povero intellettuale, vorrebbe trovare in essa una comprensione letteraria del dramma amoroso ch'egli si affanna a comporle. Ma chiedendo alla ragazza la strada che porta al villaggio si è imbattuto nella pianta stessa dell'amore, rustica 'e piena di spine, che fino a ieri non odorava nemmeno, e oggi, fecondata da un misterioso contatto, sparge al vento un acre odore che si dissolve molto più lontano del casuale aspetto di quell'amore, dove forse nessuno potrà riconoscerlo. E intanto, per questa maturazione, le guance della giovinetta si avvivano e il cuore le duole deliziosamente. Il giovane non riconosce il vivo miracolo e di fronte alla vecchia fidanzata ammette di essersi lasciato fuorviare, lui, da un'illusione generosa. L'altra, messa da parte con una enorme naturalezza, non per questo si rifugia nelle braccia del buon contadino che da tanto tempo, e con infinita pazienza, aspetta di farla sua sposa. Se fosse per sé ella accetterebbe di sposarsi anche a un'ombra che fosse l'ombra del suo amore. Riveder la casa e magari gli sposi felici e singhiozzare il suo pianto

incompreso o compreso, e farsi torturare dalla rivale che intuendo il suo dolore ritrova in parte accanto a lei, durante l'assenza del marito, un po' della sua viva sostanza, ecco la vita che le parrebbe ancor buona. Finché un giorno, sentendosi d'intorno il vuoto, si lascia dare in sposa. Ora, essa è l'eguale del marito. A lei incombono i duri doveri dell'obbedienza che si accetta come una forza naturale, e quelli di madre e di massaia, a lui la cura dei campi e degli affari. Il giovine amante che non se l'era raffigurata mai sposa nella sua terra e con i suoi costumi, pettinata secondo la foggia austera della madre, e trovandosi un momento con lei, le dice il rammarico di questo mutamento. Egli non vuole che le dolci ore di un tempo siano dimenticate e la donna chiusa nella sua rassegnazione accenna ancora a commuoversi, ma subito, di fronte alla sposa cittadina, egli si ricompone in un atteggiamento dignitoso. Chi aveva cuore davvero ha rischiato di perdersi una seconda volta. Chi aveva un cuor debole e una gracile bontà se ne parte un poco commosso e qualcuno coglierà forse, più tardi, i frutti d'una sognosa malinconia.

*

Quando, al principio del secondo quadro, il Fallani intuì la fine del dramma, dovette patire una specie di allucinazione. Si sentiva nient'al-

tro che un punto del proprio ambiente, irrimediabilmente lontano dagli oggetti messi tuttavia alla portata del suo sguardo e strettamente legati alle sue facoltà di sentire. Muoversi avrebbe significato per lui condursi a spasso lo spettacolo della sala e continuare a vedere ciascuno degli spettatori nel posto assegnatogli dalla sorte.

Gli applausi che coronarono la fine del quadro gli caddero nel cuore come quando, in una giornata asciutta e immobile, un colpo strano di vento fa cadere a terra qualche foglia secca e questa rimane immota, come se vi fosse stata da sempre. Ma passato il primo schianto i battimani seguitavano. Il Perbellini laggiù faceva del suo meglio, e Vittorio si guardava attorno un po' straniato. Il primo erompere dell'applauso gli aveva evocato quell'immagine di foglie, e le foglie erano veramente schiacciate sopra la terra arsiccia della sua fantasia, e la suggestione era così forte che ora col bastone raschiava l'impiantito di legno per immaginarsi di calpestarle e di muoverle. Ma quello strascico di applausi, per lui così staccato dai primi, gli pareva infernale. Se quel volitare d'altre foglie smarrite nello spazio fosse stato prodotto da un vento vero, questo avrebbe pur dovuto far palpitare, anche impercettibilmente, quel primo stormo caduto. E allora gli parve di scernere più di una chiusa zona nel breve spazio che lo circondava. Sfiorò con la spalla la spalla di Susanna, si perdette un

lungo attimo a sentirsela accanto, uguale a lui,
di carne come lui, con un'anima ansiosa, con
due occhi inquieti, semplici, capaci di aprire uno
spiraglio sopra un interno esaltarsi di gioia, o
un triste, lento naufragio di speranze. Il palco
dei Perbellini, dov'era Corinna Alvaro, era più
in alto del suo posto e gli sembrò appartenere
a una zona intangibile. Sicuro che Susanna non
avrebbe potuto indovinare il corso intricato dei
suoi sentimenti, disperato di amare l'Alvaro e di
sentirla irraggiungibile, penetrò col pensiero lo
spazio materialmente inaccessibile e si abbandonò
a liberi pensieri di amore. Ora vedeva Susanna
che gli era d'accanto come se invece fosse discesa
a una profondità marina. Il suo cuore godeva
una gioia così pura nel pensiero di Corinna da
levargli ogni sospetto di cattiveria e tra Susanna
che gli pareva assente pure essendogli accanto
e l'altra che sentiva vicina, quantunque forse non
lo vedesse nemmeno, egli si sentiva come stac-
cato da terra per un ignoto benessere. Il teatro
era pieno di luce e di fumo durante l'intervallo.
La gente, distratta dalla finzione scenica, ciar-
lava e rideva una gamma di voci e di risa di-
screte o squillanti, ma quasi tutte chiare e ricono-
scibili. La luce era simile a una lunga esplosione
che si manteneva intensa e vibrante attraverso
una serie innumerevole di scoppi, e un ripigliarsi
elastico e molecolare. In quella luce che aveva
una sua impercettibile sonorità, tutti i suoni ac-

quistavano una specie di nota fondamentale, e il riconoscimento di ognuno accadeva piuttosto allorché l'eco ne ritraeva l'ombre e l'intimo accento che non alla diretta sorgente. Quando giunse l'eco fondo e ricco di un riso di Corinna, Vittorio ebbe un tuffo per tutto il suo sangue; gli parve di prender fuoco come una materia più lieve ed effervescente del corpo umano, e già l'illusione del placido remeggiare nel vuoto spazio era scomparso, perché sebbene quel tuffo gli desse il senso di un sollevamento, quando poi si fu rasserenato, ed ebbe avuto l'impressione che il cuore gli cadesse senza fine in un cieco abisso, si ritrovò inchiodato sulla panca. Allora, infastidito, s'alzò e si scrollò.

— Sei stanco? — chiese Susanna.

E c'era, nelle sue parole, lo spirito d'un'amorosa, tirannica, implacabile sorvegliatrice.

*

— Un poco — disse Vittorio guardandola negli occhi con la durezza di una intensa irritazione.

Susanna, che aveva incontrato il suo sguardo, e aveva creduto un momento di esserne accarezzata, batté le palpebre per liberarsi da quella cattiva indagine. Miope, ella si avventurava qualche volta alla ricerca di una visione lontana, ma non poteva coglierla, con un' occhiata, e aveva

piuttosto bisogno dell'altrui distrazione per potere osservare a suo comodo, con tutto l'impegno dello sguardo, gli oggetti che la interessavano. Allora l'occhio le si alterava. Chi la coglieva all'improvviso doveva poi assistere a una specie di ritirata lenta, dolorosa, che le lasciava una traccia di stanchezza fisica nella pupilla smarrita, e quello smarrimento esprimeva qualcosa di ingenuo e di buono.

Vittorio si riaccomodò allora accanto a lei e gli parve che dallo scollo ampio e dalle maniche brevi dell'amica quella carne bianca e tenera, di una linea delicata se non potente, riflettesse il turbamento dello sguardo, così da non essere possibile, in quel momento, né una violenza né un distacco. E pure avendo in viso per l'amica una espressione di durezza, si dette davvero a carezzarne l'immagine nel suo cuore.

La giovinezza di Vittorio trascorreva da un pezzo col ritmo di un'onda marina in tempo di bonaccia, che trova forza e fragore accostandosi allo scoglio e poi vi si frange e ritorna senza averlo mai sorpassato. Il suo modo di accettare la vita gli aveva messo nel sangue, nonostante certe improvvise speranze di novità, l'idea di una monotonia necessaria, e nonostante certi istinti contrari pensava alla vita come a un numero affiorato nel giuoco del mondo, sia per non trovare combinazioni che gli convengano, sia per combaciare esattamente con un'altrui felicità e di-

viderla, o anche per offrire ad altri una felice combinazione senza averne compenso

Il sentimento che talvolta Vittorio si compiaceva di scrutare negli occhi di Susanna, era un sentimento di felicità, indipendente e discreto, continuo ed ignorato come lo scorrere di un rivolo ascoso che scoperto non muta rumore, ma seguitando nel suo argentino andare che par formi e regali a mano a mano qualcosa di tattile, da un tempo infinito, e begli anelli, e sassi preziosi, e chioccolii che franano all'improvviso come una manciata di perle, scolpisce nello scopritore attonito la posa di un fantasticare perduto anch'esso tra le pieghe lontane del tempo. Chi, tornando alle cure della città, dopo una di codeste rivelazioni, non è costretto a osservare quanto breve sia stata l'assenza e quanto sia sembrata e lunga e dolce, così come nei sogni dove in attimi si svolgono le immagini d'anni e d'anni! Né più né meno Vittorio, toccando col suo sguardo, nello sguardo e nella carne di Susanna, quella sua ascosa e fluida felicità, se ne sentiva un poco irrigato e ne coglieva qualche dono spirituale, nato da murmuri e chioccolii spirituali e tradotto anch'esso in begli oggetti come quelli donati dal romore dell'acque. E il dono di un attimo dava a lui, donatore avido di felicità, un'illusione di muta beatitudine, lunga come gli spazi di vita che intercorrono nel sogno. Incapace di avere tutta per sé una propria felicità, persuaso che il

suo destino nel mondo fosse quello di darne ad altri e di avere a trovare in ciò il respiro della grazia, egli sentiva la felicità degli altri tentarlo ai suoi piedi come una voragine, così come uno che abbia corso attraverso campagne piene di meraviglie e finalmente stanco, affollato della pienezza delle visioni si fermi e senta ai suoi piedi l'invitante freschezza di un ruscello. Non più dagli occhi entrerà per lui la gioia del verde e del grigio e dell'azzurro, azzurro cielo, grigio d'olivi, verde di alberi, e verso qual gioia di specie ignota s'inabisserà per le piante? In quei momenti di contentezza Vittorio esprimeva da sé gli atti dell'amore, e li pervadeva di tutta una sua religiosa credenza nella fondamentale bontà delle cose umane. Accostando amorosamente Susanna, dopo averla odiata per il miraggio vicino di una bellezza più rigogliosa, egli non poteva esimersi dal farlo come una capitolazione, e della capitolazione accettava gli obblighi di umiltà e d'attenzione alla voce che avrebbe dovuto sorgere per acquietare e correggere le seti e gli errori.

Corinna Alvaro, orgogliosa, vigorosa e ridente, lo invitava al forte amore, ma Vittorio, con tutta la sua nostalgia di sortite di là dai limiti di sonanti selve, dubitava di concretare l'armonia, sia pur fragorosa, che lo invitava. Piuttostoché ritrovarsi di fronte a un sònito di risate garrule e vuote e a una bellezza rigogliosa ma vana anch'essa come un'allegoria, egli preferiva

l'esilità un po' triste di quest'altra carne, dove dietro un occhio alterato si turbava visibilissima un'anima e l'amplesso stringeva e creava una vita tanto più attirante e vicina quanto più magro e breve sembrava il corpo.

La finzione scenica si svolgeva, ma nel suo spirito era già chiara e compita, ed egli capiva che accanto ai due drammi profondi, umani e quotidiani delle due donne avversarie, ognuna delle quali esprimeva una volontà e gridava i diritti di un ben chiaro amore, si svolgeva il dramma, più isolato e più malinconico, della sua colpevole irresoluzione parallela all'irresoluzione del giovine eroe della finzione.

Piegarsi bisognava, non verso il miraggio della più accesa felicità, ma sui campi che per lui, durante tanto tempo, avevano espresso un'appassionata gamma di trascoloramenti freschi, attraverso le fioriture inabolibili di stagioni e stagioni.

C' è, nel mondo, una spettatrice durezza delle cose; ci son le costruzioni sagomate e ferme, e le altrui anime inaccessibili nascoste da parole comuni, per cui sembra che un eguale livello di facile gioia e di tragica indifferenza pareggi le anime umane.

E ognuno è lontano dal suo simile come è lontano dal suo vero se stesso durante le più lunghe ore del giorno, così che soltanto una profonda attenzione ai movimenti del nostro cuore, e un attento, pervicace amore possono metterci

a contatto di quell'amoroso mistero, trascendente ogni umana finzione, da cui sorse forse per la prima volta, dal caos, il teatro della vita.

Lontana Corinna Alvaro, e Mario Ferrucci; più lontano, in apparenza, Piero, amico ignaro di questa tortura che brulicava insieme nel cuore di tanti personaggi, sulle cui faccie si riverberava in pieno un irreale riflesso di quella fiamma che a quando a quando schiacciava sul palcoscenico gli attori, scompigliando la prospettiva dei visi e degli alberi e riducendo tutto a una superficie perfettamente liscia, verticale e lontana. Ma non più lontano degli altri, in realtà, nemmeno Piero. Costretti a un'immobilità di statue nei posti numerati di un teatro, dentro un'ora caduta nella vita a specchio dell'eternità, i sentimenti s'acquetavano dentro al silenzio delle bocche. Tra poco gli eccezionali spettatori del dramma del giovine autore francese saranno portati via, ognuno, dalle stanche carrozze che aspettano sulla strada ancora deserta. E forse un giorno, dopo aver dimenticato il sapore l'una dell'altra, due bocche si rincontreranno, senza farci caso. Questo pensava Vittorio uscendo al braccio di Susanna, e balenandogli in mente la possibilità di rincontrarsi un giorno, in un bacio, con la donna che in quel momento aveva deciso di abbandonare.

A quest'idea, come stava discorrendo della commedia, s'interruppe per ascoltare se nell'ani-

ma sua qualche bagliore avesse lasciato un'ombra di turbamento, ella invece, nell'ascoltarsi, sentì crescersi nel cuore, come gonfia all'orlo una coppa già piena quando seguiti a gocciarvi il liquore, o come gli occhi s'empiono di quelle lacrime che poi ribeveranno tacitamente, la tenerezza per la sua presente compagna.

Una tenerezza senza voglie, proiettata lontano.

RAFFAELLO FRANCHI

DESTINO DEI FIORI

Tornan col maggio le verdi fronde a curvarsi, nell'aria ferma, sulle rosse tegole della casa di campagna. Anche voi, morti, vi risvegliate a nuova vita. Dunque non era irreparabile il perire se, ad ogni primavera rifiorendo, tornate fra di noi. Vi attendemmo, colla pazienza delle stagioni. Quelli almeno di voi altri che sfuggirono l'inumano peso della tomba, calati nella terra, colla forza della luce e colle fresche piogge risorgono nelle vivaci rotondità dei rosai e nei cespi odorosi dei giaggioli, arcano fiore nato dalla notte che lo colora di viola. Per questo io dico che non siete del tutto morti, o comunque vivete la vostra vita di calme piante. Certo rimane di voi l'inesausta nostalgia di fiorire, o cari morti, ad ogni anno. Così vediamo in fronte ai freddi marmi posar gelide rose di lucente metallo o di vetro spento segno e memoria di quelle tenere e verdi, e mar dare solo il profumo delicato del dolore, sotto cielo turchino fatto, dal gran caldo, torpido grigio.

Dove finiscono i fiori del cimitero? Io cred

che vengano, attraverso l'acqua, riassorbiti dalla terra che li aveva creati, e tornino semente tra il fango. Apparsi d'improvviso, con eguale freschezza ed abbondanza, in ogni lato della silenziosa città dei morti, fioriti per così dire in un sol punto, il più spesso durano appena per un volger di luna, e un mattino, in una delle nostre passeggiate pietose, ci accorgiamo che i fiori si sono inconsolabilmente spenti. La notte, come lo aveva dato, ha tolto loro il bel colorito. L'esistenza inestinguibile dei morti è legata per sempre a quella dei fiori che la continua, e forse per codesta immagine Leopardi ha scritto che « in qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire ». L'uomo si accompagna ai fiori l'indomani del proprio trapasso, quando i famigliari compongono per lui un letto augusto e odoroso e piangendo gli dicono dolcemente addio; e da quel momento non li abbandona più. Raffreddato l'ultimo tepore del sangue, la fronte dei morti è gelida come i petali della rosa, bianca come i gigli, e, come questi, ben presto deperisce.

Tuttavia ho l'idea che al fresco riparo della tomba anche i più caldi e vivaci fiori si conservino e durino senza fine, come in una serra. Se la carne dei morti perisce, come è da credere, essa rinasce in sostanza vegetale. Le freddolose camelie, i crisantemi dell'autunno e i gelsomini estivi, ognuno rispunta alla propria stagione e rallegra la soglia della tomba. Dentro a quella scarsa

e umida luce brillano le foglie di un verde più chiaro. E poi che nel prato della vita incomincia il fiore della gioventù ad appassire, e manda un profumo come quello della terra fatto più vago al tramonto, noi temiamo il vento impetuoso che reca ogni anno d'ottobre.

GIUSEPPE RAIMONDI

QUATTRO VEDUTE
CON FIGURE OBBLIGATE

C'era Napoli, col suo solito cielo sopra teso e, in fondo, il Vesuvio. Da un canto il pino a ombrello e, sotto, il golfo con le barchette a vela inclinate tutte da un lato a carezzare l'azzurro dell'acque.

Loro due andavano in carrozza e il vetturale, tra due schiocchi di frusta, si volgeva a discorrere. Ma per le troppe interruzioni non c'era verso di seguire il filo. Perciò s'accontentavano di lasciarsi scrollare l'un contro l'altro a tempo di trotto.

Era il pieno meriggio. Le cose stavano dritte, senz'ombra; ogni consistenza era nei colori, i quali pareva che stessero per stemperarsi.

Un povero, dalla strada bianca, accecato dalla vampa, tendeva la mano; poi un altro, un altro ancora, un altro, un altro.... tutti accecati, e d'ambo i lati della vettura seguivano di corsa implorando rauchi l'elemosina. Il vetturale faceva per frustarli, ma Veneranda con magnanimo gesto lo frenava e tratta dal borsellino una moneta di rame

la gettava nella polvere tra le urla di quei forsennati.

*

C'era un sole così dolcemente diffuso per quell'ultima tenue nebbiolina che non poteva esser altro che domenica. La città intera difatti scampanava. E al festivo clangore la gente usciva dalle case variopinta e serena ad allegrarsi della tepida luce: ché per sei giorni ormai non ci sarebbero più stati che cieli opachi e vesti grigie e sui davanzali lo strepito dei passeri intirizziti.

A veder quegli sciami e a udirne il brusio di vacanza, Taddeo e Veneranda si ricreavano lo spirito, e la bibita rossa che centellinavano seduti sotto il portico di un caffè tanto li soddisfaceva da far loro sbocciare in volto un largo compiaciuto sorriso.

Poi veniva la banda municipale: vestita di verde, cogli alamari d'oro. E d'oro pure le trombe; nè si sapeva se più rilucevano o squillavano; mentre le gote dei musici s' inturgidivano paonazze per lo sforzo.

E al meriggio invernale quelle sonorità fastose conferivano un senso insospettato di pompa, cui tutti partecipavano come a un inno rituale: e Veneranda, commossa, e inclinando il capo, cedeva tutta al vasto ritmo ondoso.

Taddeo la mirava e godeva di sentirsi buono.

*

C'era la luna, tonda, grassa, di burro: ma le stelle tardavano, ché la notte non si decideva a calare.

Come si godevano il fresco, loro due, sul terrazzino!

Salivano affiochite dalla via le ciancie che la gente si scambiava di sull'uscio, qualche riso ogni tanto e un odor di fragole....

Poi, a uno squillo lontano da un campanile, prese di pànico per il ritardo, le stelle s'accendevano trepidanti e anzi, nella fretta, ce n'era una che cadeva....

Ma non ne valeva la pena. E loro due sorridevano con benigna condiscendenza: poi ch'erano senza desideri.

*

C'era un grande albero. Intorno il sole, e loro due nella larga, queta ombra frusciante. Ma i raggi traversavano il fogliame e scoprivano pomi maravigliosi. E ad ogni raggio, come saettato, cadeva un frutto: sì che la terra intorno andava tosto ricoprendosene.

Quand'ecco un d'essi crescere a dismisura: e loro due, beati, colle mani sul ventre, si scambiavano occhiate come d' intesa già pregustando la prelibata novità del frutto. E questo ormai così enorme era doventato da parere una zucca. E il

suo giallo tenero carezzava gli occhi, vanendo poi in un rosa delicato.

Allora Taddeo si toglieva dal panciotto un temperino, e mentre dal sorriso di Veneranda con accento di sensualità piena e immediata cadevano due parole: « buon appetito » egli si accingeva a piantare il coltello nella polpa succosa. Ma in quella si accorgeva che Veneranda e il pomo eran tutt'uno, mostruosamente identificati. E malgrado che ogni golosità fosse in lui ricaduta, affondava tuttavia la lama, vibrando il colpo con tutto l'impeto del braccio.

Ma non era che un pallone e crepava con uno scoppio; e il temperino richiudendosi a molla gli feriva la mano, sì che un fiotto denso di sangue ne sgorgava.

ORESTE

UN GIOVANE

Svegliandosi, egli sentì un grande amaro in bocca e arsura allo stomaco. Si alzò e andò ad aprire le imposte; poi, siccome al buio aveva urtato contro la sedia, si accoccolò sul lettuccio e prese a sfregarsi la gamba con fare scimmiesco.

Adesso non ricordava bene della sera avanti. Gli pareva di aver bevuto: questo sì, aveva bevuto. Poi vedeva un gran buio astioso farglisi più folto attorno, e ricordava solo il fanale davanti a casa che si era spento proprio mentre egli cercava con la chiave la toppa.

La gamba urtata gli faceva male; ed avrebbe voluto rifarsela con qualcuno. Nella stanza era poca luce e un'aria grave com'è nelle camere di chi ha dormito male.

Egli guardò in giro la stanza: la odiava come una persona di cui non ci si può liberare. Per terra tutto sporco, e, qua e là, biancheria e vestiti in disordine: in mezzo ai mucchi della biancheria, i libri. Sul tavolo i fogli scritti e i calzini tolti la sera innanzi. — Perchè si era ridotto così? Il pianto e la rabbia gli facevano groppo alla gola, ed avrebbe voluto aver la forza di farsi del male; magari ammazzarsi.

Bussarono alla porta.

— La colazione la vuol venir a prendere? È la terza volta che torno a dirglielo. La devo lasciare ancora di là?

Egli non rispose, per dispetto.

— Ha capito?

Allora si alzò, si infilò l'accappatoio e le ciabatte, e scese, sporco e ciondolando, in cucina.

*

Lorenzo è giovane: ma benchè non abbia ancora venticinque anni già gli comincia qualche capello bianco alle tempie, e l'obesità e l'asma lo opprimono. Due anni avanti, quando dalla sua vecchia città murata era disceso alla città grande della pianura, aveva grandi sogni per la testa: non sapeva ancora bene se avrebbe fatto il musicista o lo scrittore di teatro; ma certo qualcosa di grande avrebbe fatto. Il padre non si era opposto: lo aveva munito di denaro, della sua benedizione, e lo aveva guardato andar via sentendosi come liberato dal non aver più per la casa quel figliolo che gli pareva pazzo.

Lorenzo, in città, i primi tempi si era dato un gran daffare fra concerti, teatri, biblioteche; si trattava di decidere se avrebbe fatto lo scrittore o il musicista. Poi s'era stancato: l'applicarsi gli dava un'oppressione al petto e un'ansia al respiro cui non poteva reggere. Infine aveva smesso di far qualsiasi cosa; tanto l'ispirazione

sarebbe venuta da sè, dato che qualcosa di grande era destinato a fare.

Adesso non aspettava nemmeno più: ma gli era rimasto un rancore sordo contro la vita che lo aveva deluso. Odiava suo padre che ogni tanto gli scriveva per chiedergli che facesse, e gli pareva che questa fosse una maligna provocazione. E anche la vecchia padrona di casa l'avrebbe strozzata, con quell'aria che aveva di meravigliarsi per il suo modo di vivere.

Odiava anche la casa. Così buia e vecchia, con quell'odore di umido rinchiuso, e quella riga sottile di lichene che al sottosuolo verzicava fra muro e impiantito. Nella sua stanza gli avevano messo un grande specchio che dava una luce verde. Un giorno lo aveva rotto con una scarpata: e aveva dovuto leticare con la vecchia. Se si faceva alla finestra gli toccava a vedere, giù nel cortiletto, i polli della padrona, magri e sparuti, che cercavano fra le commessure delle pietre.

Come s'era ridotto! Si faceva allo specchio e si guardava. Ripensava ai primi tempi, quando era venuto in città. Perfino la casa, allora, gli pareva bella! Ed era convinto che a primavera, nella sua stanza, ci sarebbe stato anche il sole.

Portava un affetto accorato a quella sua prima vita cittadina come all'amante che gli era morta. Si commoveva, se gli tornavano certi ricordi. Rivedeva le greggi di pecore traversare Roma nelle notti di primo ottobre: con un brusìo grave

sopra il selciato, come quando comincia a piovere grosso. Una notte rincasava in carrozza con quella donna, e la vettura aveva dovuto arrestarsi per far passare l'armento. Il gregge occupava tutta la strada e andava senza un belato. Non si udiva che il crepitìo fitto dei piccoli zoccoli. Dietro il gregge, l'uomo dal cappellaccio nero seguiva a cavallo, col fucile attraverso la sella: teneva gli occhi bassi e il mento sul petto. Lorenzo ricordava che la sua amante gli si era stretta addosso; con un riso sommesso, di piacere.

Adesso si vedeva nello specchio; grasso, già disfatto, col viso bolso e sudato, i capelli ricci sulla fronte e quella camiciola sporca indosso che non se la levava da mesi. Era naturale che non ispirasse nemmeno compassione! Chi poteva credere alla sua tragedia? Avrebbe voluto picchiare la sua immagine nello specchio; per farsi male e soffrire ancora di più.

Ricordava suo padre, contento e sereno, seduto a tavola. Allora percuoteva il muro con le pugna, e gridava:

— Perchè m'hai fatto? Perchè m'hai fatto?

*

Essere solo! Questo era il suo assillo: sentirsi solo, sempre solo: egli non aveva mai potuto colmare questo buio sentimento della sua solitudine. Se talvolta vi pensava più a lungo la luce gli man-

cava quasi per una vertigine e gli pareva di cadere come avviene nei sogni.

Lorenzo aveva sempre sofferto di questo male fin da bambino: una sofferenza che lo torceva fino al pianto e lo lasciava stroncato.

Un tempo quand'era ancor viva la mamma, essa non poteva abbandonarlo mai: ché, dopo un po' lo vedeva correre a lei e abbracciarle i ginocchi con la bocca che gli tremava. Con la morte della mamma era parso a Lorenzo che gli strappassero tutto, dal cuore. Aveva passato giorni e notti di delirio. Più d'una volta era fuggito di casa e lo avevano ritrovato per terra, sfinito dal pianto, davanti al cancello del cimitero.

Più tardi, quando qualche donna cominciò ad entrare nella sua vita, le stesse angosce lo assalivano, improvvise. Esse si eran sempre stancate di lui. Perchè egli le carezzava e le abbracciava con una disperazione da far loro male. Egli si lamentava sempre:

— Non potere essere mai abbastanza con te. Anche se mi sei accanto esser così, solo!

Dicevano che egli era un violento.

Forse un violento egli era veramente: sebbene una certa lentezza del suo volere a tradursi in atto lo avesse sempre salvato da azioni brutali. Però aveva impulsi delittuosi che gli facevan salire una vampa agli occhi, anche per nulla: si sfogava contro le sedie, contro i libri, percoteva nel muro. Poi gli passava: gli restava una mag-

giore stanchezza e voglia di piangere. Una sola volta aveva picchiato la bambina della padrona di casa: se non si fosse vergognato, si sarebbe buttato in ginocchio per chiederle perdono. Tutto il giorno gli continuò a tremare le mani: e pensava alla mamma morta, e al babbo a cui non avrebbe mai potuto dare una consolazione.

*

Svegliandosi, quella mattina, non era riuscito a ricordarsi bene della sera avanti. La voce della padrona che era venuta a chiamarlo per la colazione lo aveva irritato. In cucina, mentre mangiava, gli pareva quasi di riudirla, a tratti; e ogni volta gli cresceva la rabbia.

La vecchietta andava su e giù per la cucina e lo sbirciava di tanto in tanto.

— Come si sente, signor Lorenzo?

— Bene.

Avrebbe voluto fracassarla, ecco. Lei e tutte le sue carabattole.

Gli cresceva l'oppressione al petto: a momenti gli si faceva tale che gli dava un sudore freddo alle tempie e alle mani. Che aveva fatto, la sera avanti? Lo sforzo per ricordarsi gli doleva quasi. Una gallina entrò nella stanza e chioccolava sommessa.

Lorenzo guardò la finestra. I vasi coi fiori erano intristiti e non avevano quasi più foglie; nell'angolo di un vetro c'era una mosca, morta, intirizzita. Lorenzo ricordava quando c'era ancora

la mamma. La mattina era lei che gli imburrava le fettine di pane; poi gli si sedeva di faccia e lo stava a guardare, sorridendo, con la testa da un lato. Gli pareva impossibile che quel tempo non potesse più ritornare.

Avrebbe avuto voglia di abbandonarsi alla sua tenerezza, e di piangere. Piangendo avrebbe chinato la testa sul tavolo, fra le braccia, e forse mamma sarebbe tornata a carezzargli i capelli e domandargli perchè.

La vecchia era uscita e non si sentiva più per casa. S'indovinava, fuori, il primo vento di novembre: era una giornata limpida e fredda. Lorenzo udiva scoppiettare la brace e vedeva la luce muoversi sotto il camino.

Ecco, se mamma fosse tornata egli non avrebbe gridato. Si sarebbe lasciato scivolare in ginocchio e le avrebbe detto, piano, come un tempo:

— Perdonami tu, mamma.

E si sarebbe messo a piangere. Allora mamma gli avrebbe perdonato tutto senza nemmeno bisogno che lui raccontasse; e a lui sarebbe parso che essa lo partorisse un'altra volta, puro come allora e pronto alla vita.

*

La gallina gli era venuta tra i piedi a beccare i minuzzoli del pane, ma da principio non l'aveva sentita. Poi l'aveva buttata via con un calcio.

Subito la rabbia gli era salita alla bocca come un rigurgito amaro. Ecco, non gli avrebbero mai dato pace. Tutte le cose buone erano scancellate di colpo. Si sentiva ridiventato nemico e pronto a far male.

E chi gli aveva mai fatto del bene, a lui?

Nessuno. Chi gli aveva mai voluto bene?

Nessuno: nessuno. Così, lo avevano ridotto! quella borsa floscia che era adesso! Gli dispiaceva solo di non essere abbastanza freddo per far il male come avrebbe voluto. Ma ci sarebbe riuscito.

La vecchia era tornata in cucina.

— Vuol altro, signor Lorenzo?

— No.

— Cos' ha stamani?

— Nulla. Voglia di stare zitto.

Essa riprese a preparar il mangiare. Lorenzo si era messo a strappar la mollica al pane e ne faceva delle pallottole nere che buttava via. Gli veniva un pensiero cattivo ed egli si compiaceva a coltivarlo. Anzi, voleva sorriderne: e sorrideva.

— A volte, signora, è strano perchè io son certo di essere, in fondo, buono, a volte mi sento rovesciato da impulsi delittuosi. Poco fa avevo pensato per esempio. Lei conosce *Delitto e castigo*, signora, di Dostoyewsky?

— No, signor Lorenzo.

— Non ricorda quando lui spacca il cranio alla vecchia con un colpo grosso, qui in mezzo?

— Non lo conosco.

— Meglio, meglio. Poco fa pensavo per esempio che avrei potuto venir di qua e ammazzarla, lei. Con quella coltella lì, vede? Sentivo già il manico nella mano, e nel braccio il gesto. Questa coltella qui, guardi.

Lorenzo si era alzato e aveva preso la coltella di sul tagliere.

— Ma lei scherza, signor Lorenzo, lei scherza.

— No, no, non scherzo. Guardi qua, è già sporca.

Aveva passato il dito lungo il filo della lama e ne era caduta una goccia.

— Ma lei scherza stamani, signor Lorenzo. Guardi piuttosto, le si fredda il caffè.

Lorenzo faceva un sorriso cattivo.

— Non scherzo non scherzo.

Posò la coltella e si fece alla finestra con le mani in tasca. Vedeva i polli girare per il cortiletto cercando fra pietra e pietra. Al piano di sopra avevan messo fuori la roba ad asciugare e ne cadevano ancora delle gocce. Lorenzo sospirò forte. Poi tornò accanto al tavolo e prese la tazzina del caffè; ma ne rovesciò un poco, tanto gli tremava la mano; e si sentiva, distinto, nel silenzio, il rumore del coccio che urtava tra i denti.

ALBERTO CAROCCI

L'ANIMA MODERNA

Il primo proposito dell'opera (1), come confessa l'autore, era quello di dare un gemello allo « *Spirito francese contemporaneo* ». « Quale è stato il dramma della coscienza francese nell'ultimo cinquantennio? » Questa era la domanda a cui cercò di dare (e diede) una risposta il libro del Tonelli uscito nel 1917.

« Quale è l'essenza dello spirito moderno tedesco? » Questa era la nuova domanda, a cui doveva rispondere il nuovo libro.

Senonché, messosi l'autore per via a studiare i principali rappresentanti dello spirito tedesco, e desideroso e inquieto ormai, per maggiore esperienza di vita e di pensiero, di quesiti più profondi e di più vaste prospettive, non gli fu difficile accorgersi che nella storia dello spirito tedesco degli ultimi secoli era racchiusa in nocciolo e, sotto certi aspetti, già sviluppata tutta la storia dello spirito moderno.

Il disegno così si allargò e quello che doveva essere un libro sullo sviluppo dello spirito moderno tedesco è diventato il libro attuale sull'anima moderna.

Dire quando cotesta anima moderna sia cominciata è naturalmente cosa impossibile. Indicare la riforma protestante come il fatto decisivo attraverso il quale si rivelò l'anima moderna è anche dire troppo poco, chè a quel fatto importantissimo contribuirono elementi già di lunga mano preparati e se esso poneva la base di gran parte dei cambiamenti futuri, le conseguenze pratiche si

---

(1) Luigi Tonelli: *L'anima moderna - Da Lessing a Nietzsche* — « Modernissima » - Milano, 1925.

videro assai più tardi. In generale si potrà dire quello che il De Sanctis affermava per un campo più ristretto: che se non mancavano le idee nuove, ciò che mancava era l'uomo nuovo. Bagliori e fremiti di nuove concezioni non erano mancati in Italia dal Telesio e dal Bruno al Cuoco; c'erano ben stati in Francia col Descartes, il cui pensiero conteneva in nocciolo tutte le possibilità rivoluzionarie del futuro. Ma come il pensiero di Cartesio, dopo la prima intuizione, si ripiegava su sè stesso e finiva per accettare quello che prima era stato accettato, così in Germania l'erede della riforma luterana, l'*Aufklaerung*, nel tempo stesso che era l'assertrice dei diritti della ragione e della umanità, finì col suo astrattismo per rincantucciare il fremito della vita nuova entro gli schemi di quella grettezza che è la peggiore fra tutte, perchè è la grettezza dell'intelligenza; e il pietismo settecentesco, pure essendo il cofano prezioso che custodiva per gli sviluppi futuri l'elemento sentimentale, non era certo quello che poteva portare la vita moderna.

Il primo momento, dunque, attraverso il quale non più apparisce, ma si attua l'anima moderna, è il «ritrovamento dell'uomo»; di «tutto l'uomo che deve mettersi in moto» — come diceva l' Hamann. E questo momento, meglio che nei tentativi geniali ma frammentari di un Herder, un Wieland, si attua compiutamente in tre grandi personalità: Lessing, Goethe, Schiller.

Lessing è il prototipo dell'uomo nuovo di primo tempo: della ribellione al passato, dell'assalto all'avvenire, polemico e problematico, critico e poeta, filosofo e artista.

Goethe è personalità polare quant'altra mai: antico e moderno, pagano e cristiano, non olimpico secondo la banale tradizione, ma contrastanti nel suo spirito la nativa passionalità degli affetti e un idealismo poetico che alla fine placa e armonizza ogni passione.

Schiller sente la vita come eterna lotta di bene e di male, di libertà e d'arbitrio, ma l'aspirazione che pur nei

tumultuosi drammi giovanili lo spinge verso una soluzione idealistica ed ottimista, lo porta poi a un concetto di superiore idealismo, greco e kantiano insieme, in cui bellezza estetica e libertà morale si confondono, amore della patria e quello dell'umanità.

Se in cotesti tre grandi è dunque il ritrovamento dell'uomo — cioè l'uomo nuovo con tutte le sue passioni, inquietudini e problemi — e, di conseguenza, una potente affermazione delle loro personalità; è anche vero che cotesta affermazione, in Lessing come in Goethe e in Schiller, si armonizza alla fine con una visione di valore universale.

Sviluppo invece e conseguenza del ritrovamento dell'uomo è, nel periodo posteriore, l'affermazione esclusiva, assoluta, invadente e prepotente, dell' individuo; cioè «il secondo momento» dell'anima moderna.

I termini del problema ora si spostano. Non è più l'uomo, pur nella sua interezza nuova, che si subordina ad un concetto superiore a lui — umanità, religione... —; ma il centro di gravità di tutta la vita umana e universale diventa l'*io* individuale.

Siamo dunque al Romanticismo, al primo ed al secondo periodo romantico, tutti e due caratterizzati dall'affermazione dell'*io*, eppure diversi, chè se nel primo (Hoelderlin e Novalis) l' irrompere dell' individuo trovò una soluzione a base ottimistica in una specie di portentoso idealismo, più specialmente estetico in Hoelderlin e più specialmente mistico in Novalis; nel secondo periodo, invece, e nel *Junges Deutschland* è l' irrompere e il cozzare di uno dei due elementi d'eterno contrasto, la realtà, con l'altro elemento, l'ideale, che nel primo romanticismo aveva vittoriosamente scacciato o assorbito in sè ogni dissidio. Ed ecco Heine, realista e romantico, cinico ed accorato, vittima delle varie colture che convivevano nel suo spirito e specialmente dell'antinomia *ellenismo e nazarenismo;* ecco Lenau, di cui l'inquietudine, meglio che un fondo filosofico e di valore universale come in Leopardi, prende già i ca-

ratteri della nevrosi moderna: l'eterno incontentabile, desideroso d'essere sempre altrove, sfiduciato e pur sempre nuovamente illuso.

Affermazione prepotente di sè, dell' individuo; eppure tristezza di non poter risolvere entro cotesta affermazione tutti i dissidi di pensiero e di vita, anzi scontentezza tanto più amara quanto più forte è la spinta verso il libero volo dell' individuo e quindi più violento il cozzo con l'elemento irriducibile, la realtà.

A questo lato di tristezza e di pessimismo, specie del secondo periodo romantico, si riattacca il « terzo momento » dello spirito tedesco: la disfatta dell' individuo, il dramma di Hebbel. Si riattacca, ma non come fiacchezza, come rassegnazione dell'*io*. Se disfatta ci ha da essere dell' individuo, e c' è, perchè la necessità vince la libertà, sarà la lotta fino all'estremo, la tragedia. Già la tragedia greca aveva rappresentato la lotta fra l' individuo e il fato; ma mentre nel dramma antico l' individuo era schiacciato dal fato come forza mostruosa, a lui esterna; nel dramma moderno, invece, dopo Shakespeare e Kant e dopo le teorie drammatiche, derivanti dalla loro filosofia, di Schelling e Hegel, è naturale che la lotta sia stata portata entro l' individuo, come unica realtà. Anzi la tragedia della vita è la dialettica stessa dell'*io* e insieme dell'esistenza, il « processo di vita » per il quale l' individuo è forzato a staccarsi dal nesso primigenio e a porsi contro il *tutto* nel tempo stesso che non può far parte di esso e insieme sente la sua insopprimibile libertà. Ma la necessità che lo stacca dalla matrice è quella stessa che poi lo schianta e lo riassorbe. Perchè quello strappo sia necessario e perchè la vita senza di esso, che pure alla fine è sentito come colpa (se non morale, drammatica), non sarebbe movimento e cioè non sarebbe vita, questo è il mistero e questa è la tragedia.

Disfatta dell' individuo, riconoscimento di una necessità superiore a lui. Ma nessuno aveva avuto così forte come Hebbel il senso dell' individualità, nessuno aveva

dato tanta realtà di sangue e di lotta quotidiana allo sforzo di potenziare il proprio *io*, e nessuno aveva sacrificato su quell'altare tanti affetti e s'era esposto a tanti rimorsi.

A questo lato energetico e spregiudicato, della vita più che del pensiero di Hebbel, si riattacca il «quarto movimento» dello spirito tedesco: Nietzsche. In lui, come in Hebbel, è il senso tragico della vita, ma se nell'impostazione della tragedia hebbeliana appaiono scoperti gli elementi dialettici, di natura più chiaramente intellettuali prima e più chiaramente sociali poi, derivati da Schelling, Hegel e Solger, in Nietzsche invece è il senso primordiale e dionisiaco della vita posto come tragico; tragico, poiché la Volontà primordiale ha da individuarsi nelle apparenze e ognuna di queste è caduca. A Schelling e Hegel è sostituito Schopenauer. Ma di Schopenauer e di Wagner, Nietzsche non accettò mai il «pessimismo tragico» inteso come rassegnazione e rinuncia di vita, chè se nella tragedia l'Eroe rimane annientato, anch'egli alla fine è una apparenza; e di là dalle apparenze caduche Nietzsche tenne l'occhio alla Volontà primordiale, che è eterna.

Affermazione dunque di vita, anzi affermazione che prenderà sempre più il sopravvento e diventerà frenetica. Hebbel aveva schiantato parecchie tavole della vecchia morale, che si opponevano alla marcia dell'individuo; ma aveva finito per riconoscere una legge superiore a lui e la necessità di sottostarvi. Nietzsche, staccatosi dopo i primi entusiasmi da Schopenauer e da Wagner, riprende la fase distruggitrice che era stata non solo di Hebbel ma di tutto il romanticismo, e, armatosi di un feroce, implacabile realismo, schianta quanto ancora della vecchia morale rimaneva in piedi. Parecchie pastoie restavano davanti all'*io* a sbarrargli l'ultimo passo: Dio, il Fato. Ma anche questi non sono che fantasmi della sua paura; basterà che egli, con la forza della ragione e la potenza del genio, li spazzi via, ed ecco erigersi solitario, splendente più d'un mito antico, il sogno del superuomo. Sogno che è il vertice del

processo di sviluppo dell'individuo; ed è insieme l'annuncio della nuova religione: «la vita eterna entro il vero sensibile, che è l'unico vero».

Unico vero il vero sensibile, eppure inquinato è anche il sogno del superuomo da un senso di strana tristezza che si è soliti chiamare divina; una specie di aureola mistica, sulla quale insiste il Tonelli, come se in quella tristezza ci fosse già il sospetto dell'ultima illusione...

Insomma, se una linea c'è dal primo nascere dell'anima moderna fino a Nietzsche, sarebbe questa spinta potente all'individualità, a far di sè il centro dell'universo, lo sforzo di risolvere entro i confini della realtà indubitabile dell'*io*, come se essi fossero i confini dell'universo, il dissidio fondamentale del conoscere e dell'essere, dello spirito e della natura; e invece il persistere, oltre tutti i tentativi d'assorbimento, del mistero.

*

Abbiamo dato un riassunto piuttosto largo del libro del Tonelli, perchè ognun vede l'importanza dell'argomento. Argomento già noto, già vecchio, rovistato ormai da parecchi anni e da tante inquietudini, eppur vivo ancora di vita nuova.

La ragione si è che sotto l'argomento vecchio cova la cenere della tristezza e delle incertezze di oggi.

Chi non vede che il problema di allora, da Lessing e anche prima, fino a Nietzsche, è il problema di oggi? E che le diverse forme di relativismo ora in voga (quello catastrofico di Spencer, quello amaro di Pirandello, quello accomodante di Vahininger...) non sono che forme di tranquilla disperazione, derivate come detriti dalla marea del pensiero dell'ottocento?

Poco allegra è la situazione di oggi; meno allegra di ieri, quando l'entusiasmo di cercare, la serie ininterrotta dei grandi tentativi poteva dare ancora l' illusione che un approdo, almeno all'ultima riva, ci fosse. Ma oggi, dopo lo sforzo logico di Hegel, dopo quello logico-fantastico di

Nietzsche, quale altro tentativo c'è stato? Quale altro è possibile?

E poichè i tentativi sono in definitiva falliti, i segni che d'intorno si vedono somigliano piuttosto alle ruine di un terremoto che ai pilastri per una costruzione nuova.

Il Tonelli vede tutto questo, sente l'ansietà dei giovani che si aggirano intorno a quelle rovine; eppure il libro che dovrebbe finire con una domanda angosciosa, vuol terminare con una parola di fede: « dobbiamo aver fiducia, dobbiamo sperare ».

Ma che valore può avere questo ottimismo, se tutte le premesse gli erano contrarie?

Fiducia in che cosa?

Se la fede è grazia e soltanto grazia e se come tale non la si vuole o si può accettare; e se d'altra parte è dimostrata l'impossibilità di raggiungere la fede con mezzi speculativi, quale è la via d'uscita?

E quale valore può avere la tendenza che il Tonelli nota fra i giovani di oggi a ribadire, pur non con la ricchezza nuova di tutte le esperienze passate, la catena antica; se il bisogno di un ordine, di una disciplina, anzichè come conseguenza di fede nuova o di fede riconquistata, è sentito per motivi pratici, in fondo non lontani da quelli, per esempio, relativistici di un Rensi o di un Ferrero?

Il circolo è chiuso. Siamo, in fondo, ancora a Kant: impotenza della ragione ad afferrare il vero eterno, e spinta di ciò che il Vico avrebbe chiamato il « certo della coscienza » verso la fede.

Quella che Arrigo Heine definiva la farsa di Kant, è la tragedia di oggi e di sempre.

Mai anzi ci fu situazione meno allegra di questa: del giorno in cui, dimostratosi vano non solo lo sforzo della ragione astratta, ma anche, secondo noi, quello più grande di risolvere entro i confini dell'*io* il problema universale, cioè della ragione diventata Spirito, il senso del mistero tuttavia s'impone.

Eppure, anche in mezzo a queste strettoie, che pare non dovrebbero dare il tempo di respirare; poichè quella impossibilità e quel desiderio facilmente cospirano a creare un certo umor poetico di malinconia, ecco nascere, « come da grande fonte picciol rivo », quella tale pigrizia scettica o sentimentale, di cui è tanto facile compiacersi e della quale più di un segno è visibile non solo fra i giovani, ma anche nell'opera di qualcuno dei meno giovani dei nostri scrittori di oggi....

*

Queste le considerazioni che sul libro del Tonelli si possono fare, o, meglio, che noi siamo portati a fare. Ma se l' importanza dell'opera è nella materia stessa dell'argomento, quale è il valore del libro come fatto creativo?

È un libro di critica? È un libro di creazione?

Non è certo un saggio di critica nel senso in cui lo pensa il Croce e nel senso in cui generalmente s' intende oggi. Ma il Tonelli ha buon giuoco quando alla domanda prevista risponde che il suo modo di considerare l'arte è diverso da quello del Croce. « Dodici anni fa, da perfetto crociano qual'ero, definivo la critica, l'atto per cui un'opera è giudicata bella 'o brutta... oggi penso che la espressione riuscita è necessaria, ma non sufficiente; è necessario che dietro di essa ci sia, e per essa si riveli, una personalità... onde l'arte si potrebbe definire la *personalità espressa* ».

Questa della teorica estetica è una grossa questione e non spetterebbe proprio a noi, nè sarebbe questo il momento di mettere il becco in una faccenda così intricata. Senonchè, chiarire il proprio punto di vista in questa partita, anzichè essere vanità teorica ci pare che, in questo caso, sia la via più spiccia per arrivare al vivo della natura di questo libro.

Per noi il modo come il problema estetico fu dal Croce impostato è ancora quello giusto: l'arte è concretezza, è

fatto unico e inimitabile come creazione. Tutti gli altri fattori, intellettuali, morali ecc. sono elementi che contribuiranno a capire l'opera d'arte, ma in fondo estranei all'essenza dell'arte come tale.

Senonchè, accettando la formula crociana nella sua interezza, l'ufficio della critica, cioè l'attività di capire e spiegare l'opera d'arte, sarebbe ridotto a ben poca cosa: affermare che questa o quella opera è bella o brutta senza poterne dire il perché; o dire, come facevano alcuni dei romantici più genuini (per es. il Wackenroder) che l'opera d'arte è un miracolo di Dio e non si può spiegare; o al più tentare, come faceva il Serra, di ricreare almeno l'atmosfera lirica in cui l'opera d'arte nacque, il che tende in definitiva a ripetere l'opera d'arte stessa.

Ma se si vuol uscire dal cerchio incantato delle tautologie o delle ricostruzioni liriche ed esercitare effettivamente l'attività critica, ecco che, a cominciare dal Croce stesso, bisogna ricorrere a quegli elementi che pure sono spuri all'essenza dell'arte.

La reazione dunque al Croce, di cui il Tonelli è uno degli antesignani, se non come teorica, per le necessità della prassi, ci pare giustificata.

E si può esser d'accordo col Tonelli che insieme coll'artista è da cercare l'uomo; ché, come non esiste il filosofo puro, il politico puro, così l'artista puro è una astrazione. Ma con questa obiezione, se ci è permesso di farla: che come l'artista puro è una astrazione, mera astrazione è anche l'uomo puro, senza un centro di gravità, cioè una caratteristica, intorno a cui le diverse qualità umane convergano.

Si cerchi pure la personalità, ma poichè di personalità di artisti qui si tratta, non si dimentichi che, in questi casi, il punto focale delle ricerche dev'essere l'arte. Tanto è vero che quello che ci sembra il difetto più appariscente di questo libro, notevolissimo per altri aspetti — una certa mancanza di adesione, e si direbbe quasi di intimità, alla

natura particolare di ogni autore, un certo senso di dispersione di luce e quindi di calore intorno alla figura dei diversi personaggi — non è conseguenza di non aver tenuto abbastanza in conto il punto centrale a cui le varie ricerche dovevano convergere?

Insomma, il miglior modo di rendere tutta la personalità, poiché di personalità *artistiche* qui si tratta, non è ancora quello di poter definire l'arte di ognuno di questi artisti?

Non che si debba rinunziare all'indagine di alcun campo della personalità. Il nostro parere, modesto quanto si voglia, è, come pel Tonelli, che lo studio dell'*espressione riuscita* non sia sufficiente. Ma il punto a cui tener l'occhio come una meta, dev'essere sempre quello e unico: e una volta arrivati, si vedrà che il cercare sopratutto l'artista ha portato a trovare, insieme con l'artista, tutto l'uomo.

Detto questo, e previsti gli strilli che qualche specialista troppo meticoloso farà sul «suo» autore, il valore del libro rimane quello che è.

Un libro di volgarizzazione nel senso più alto della parola: aver rivissuto con animo inquieto di moderno il periodo più importante della storia moderna, averlo saputo chiudere, come un panorama, entro una semplicità e chiarezza di linee che si stenterebbero ad accettare se non si conoscesse la bravura del Tonelli come organizzatore e chiarificatore, aver proiettato le conclusioni, non come stanche questioni culturali, ma come domande vive davanti agli occhi dei giovani d'oggi — un libro tale ci pare che stia bene nelle mani di chi non abbia paura di mettersi a tu per tu con se stesso; e voglia, secondo il motto testamentario del Leopardi, che doveva essere anche, nell'intenzione del De Sanctis, la propedeutica della nuova letteratura, «esplorare il proprio petto».

BONAVENTURA TECCHI

OSSI DI SEPPIA

Questo volumetto del Montale, *Ossi di Seppia* (1), rammemora tutta una serie di tentativi poetici che si c deva sepolta, incapace di riprodursi e d'affermarsi co l'espressione di un preciso istinto poetico della razza come, insomma, la riprova di uno stile. Ma ormai, an a volere essere eclettici, è indubitabile che se a guard il nostro mondo letterario per un certo verso vedremo co porsi il paesaggio coi tòni di un Viani, o d'un Paoli d'un Cicognani o d'un Allodoli, verrà pure un'ora del gio e un punto di luce che favorirà Cardarelli e Bacch Cecchi e Rébora. Verità dimostrata dall'esistenza di passionati epigoni, come il Montale, dei quali, seppur riuscisse a dimostrare che son così perché si fecero letture dei primi, anziché scoprendo nel proprio spirito medesimi problemi, rimarrebbe considerevole tanto il f d'essersi imbattuti in maestri poco accessibili a chi di posito non si metta a cercarli, quanto la non contraff bile originalità del piglio e la coincidenza d'una stessa a razione formale in una medesima stagione della vita.

Poesia che si dimostra come da lontano, o da tr vicino. Nel primo caso chi l'avvista si sforza di defi le forme socchiudendo gli occhi e protendendo l'atten fino alla stanchezza; nel secondo ci vorrà un po' di te a riconoscerla e penetrarla, gittata così di blocco da

(1) Eugenio Montale - *Ossi di Seppia* Edit. Gob Torino 1925.

a lui. Libri come quelli del Montale rimangono sempre un poco aritmetici; le loro illuminazioni accadono sempre in un'aria di fatica e sono sempre, per così dire, interne, quando l'immediata possibilità di comunicarle altrui s'è spenta ed è avvenuto, per contro, un interno, anche se rapido, ripensamento E son libri di questo genere, quasi sempre giovanili, che partono dal tronco vivace della nostra dura e non certo illuministica tradizione, grazie alla quale, sentendocene sorretti e difesi quant'altri mai, si può tuttavia guardare a poche grandissime luci capaci di generare immediati e larghi bagliori.

E non vogliamo dire quanti moderni illuminismi si potrebbero cedere in compenso delle « chiare fresche e dolci acque » petrarchesche.

Montale in poesia è realista; quel po' di fiato poetico che può essere espresso da lui, lo vuol controllare; vuol trarre una filosofia profonda da un argomento modesto, una certezza terrestre che lo faccia pago di vivere da un frutto della terra considerato grossolano. E i modesti frutti, evocati dal suo poetico desiderio, assumono un profumo regale.

« *Io per me, amo le strade che riescon agli erbosi fossi....*
Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro;
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove ».

Forma e sostanza gli si identificano; quant'è grande il timore di lasciarsi persuadere, dai bisogni del cuore, a un volo rettorico, tanto sono imbrigliati la rima e il ritmo Una diffusa opacità si stende su tutte le pagine, e soltanto, chi vada a soppesarne le righe, vi troverà un'eguale misura d'intenzione, e d'intuizione di bellezza. La fiducia nei poeti amici gli concede talvolta di identificarsi in qualche sfogata soluzione. Tra gli amici che lo confortano è riconoscibile Cammillo Sbarbaro, il poeta degli endecasillabi dolorosi del « *Pianissimo* » dove affiorava la sconsolata

apostrofe, e, talvolta, un' immagine di stupefatta, quasi inconsapevole creazione.

Eccone alcuni esempi del Montale:

> *« Spesso il male di vivere ho incontrato... »*

e altrove:

> *E non vedremo sorgere per via*
> *il fatto che non era necessario! »*

e ancora quest'immagine di stupore:

> *« Ma nulla paga il pianto del bambino*
> *a cui fugge il pallone fra le case ».*

Una volta è Laforgue il poeta che gli concede un attimo di respiro; Laforgue che finendo di descrivere l'addensarsi minaccioso di un temporale dipinge in un tocco solo il rinascere delle cose liberate dall'oppressione:

> *« Sur la fenêtre*
> *un fuchsia*
> *à l'air paria*
> *se sent renaître ».*

E Montale a conclusione di un movimento press'a poco analogo:

> *« Sopra il tetto s'affaccia*
> *una nuvola grandiosa ».*

I libri come questo, che hanno il merito di ricondurci sui passi di tutta un'esperienza letteraria, implicano di necessità troppi raffronti e considerazioni che si finisce col tacere. Qualche volta giungono in tempo a impedire, di quelle esperienze, una dimenticanza ingiusta, a provar quanto, certi accenti, fossero naturali e legittimi. È un poco il caso di oggi, che perciò si colora di un leggero senso storico. Ma il volumetto di Eugenio Montale dev'essere ammirato per il dramma consapevole che contiene e descrive,

per la rattenutezza condotta pur tra umane aspirazioni di uscirne, sino all'epilogo, col solo conforto dei severi sfoghi che gli abbiamo riconosciuti.

Un frammento della parte intitolata *Mediterraneo*, che accenna al canto, ci par bello senza restrizioni. E quello che principia:

> «*Noi non sappiamo quale sortiremo*
> *domani, oscuro, o lieto;*.....»

Vorremmo saper leggere in esso, sicuramente, che la promessa dell'ultima lirica del libro, sarà mantenuta·

> «*Cangiare in inno l'elegia; rifarsi;*
> *non mancar più*».

Non è una promessa pretensiosa. È un monologo intimo, dolce e disperato. E forse, appunto per questo, è più attendibile il suo fervido desiderio di poter promettre.

RAFFAELLO FRANCHI

ENNIO POZZI PITTORE

Ennio Pozzi è un artista che guarda ingenuamente il mondo in cui vive. Guarda i monti e i campi venendo da Sesto a Firenze, guarda le donne e i bimbi per le strade, e come si muovono o posano i corpi sulla terra e le nuvole in cielo.

Egli vuol darci una pittura chiara e solare, tessuta di linee energiche, di colori vissuti e capiti. Egli sa chiudere in se l'emozione che gli dà quello che per gli occhi passa al suo spirito, e il quadro che nasce è il risultato di queste emozioni che hanno in lui lunga risonanza e con le quali lavora fino all'adempimento dell'opera. Siccome è tenace nel lavoro, non s'appaga di risultati approssimativi; di succosità pittoriche nate involontariamente sotto la mano; sa dove vuole arrivare, ed ha il coraggio di distruggere e tornare da capo molte volte fino ad aver sotto gli occhi gli equivalenti plastici della sua ispirazione, o piuttosto, l'immagine stessa della sua ispirazione poetica, materiata di colore e di forma.

Quando si pensa che nella sua pittura elementi sensitivi di vibrazione coloristica hanno funzione emotiva alla pari con gli elementi compositivi la fatica d'un simile procedimento è tanto più ammirevole. Si corre rischio infatti di non ritrovare più brillantezze raggiunte; ma egli è compensato dall'opera sua e non sente il bisogno di risolvere alla brava per sbalordire, benchè assai scaltro può sembrare, ed abile in ogni risorsa della tecnica pittorica.

Per arrivare a una meta è necessario saperne le strade; egli conosce assai bene le strade che portano all'espressione;

ne traccia di nuove se necessario. Forse tale necessità è continua, e ogni opera che nasca per moto ingenuo e non riflesso è fatta di tali necessità, sicché non giova scaltrezza ma amore e desiderio potenti.

Egli può dirsi forse un *realista* ma realista d'un mondo bello e fiorente (ha un' idea così generosa della realta); rifugge da certe espressioni di tristezza e di malinconia, perchè è naturalmente portato a una gioia serena, come vi erano portati gli artisti delle epoche più belle.

Il colore vive nelle sue opere per lo scopo principale di comporre accordi cromatici che la forma segue e definisce aumentandone l' intensità. A questo si limita forse l'anteriore coscenza della sua ispirazione. Tutto quello che di umano e di romantico è nei suoi quadri, è frutto solo di grande amore, ed egli volta per volta, esprimendolo, ne prende coscienza Così gli oggetti del suo mondo gli appaiono quasi completamente spogli d'una logica e d'una poetica formatasi attraverso i secoli; egli cerca di afferrarne l'essenza primordiale e comporne una poetica nuova.

Il suo motivo di colore, continuo, insistente è di grandi masse bianche o rosee esaltate su fondo bruno o rossiccio; bianco luminoso di vesti, biondo cinereo, castano dorato di capelli, floride membra di cui egli sente la giovane freschezza con un entusiasmo nativo che fa casta ogni cosa. I molti ritratti di donna (è il soggetto finora dominante nell'opera sua) hanno tutti lo scopo di questa gioiosa esaltazione; ma in ogni singolo ritratto, pur della stessa persona e con gli stessi elementi, è un quadro diverso, risultato d'una nuova emozione. La ricchezza sensitiva del pittore, direi quasi la sua fantasia, si dimostra proprio in questa insistenza; egli sa ricercare nello stesso soggetto infiniti aspetti, e con gli stessi elementi creare numerose relazioni. Ogni quadro rivela un atteggiamento, un diverso modo di essere del suo mondo interiore.

Il ritratto del ventaglio ha più degli altri senso di volontà e di prestabilita architettura. Tutto qui è voluto e

necessario, e nella tessitura delle linee che si rincorrono e si completano vicendevolmente (il ventaglio unisce le braccia) il colore, a volte contenuto in superfici lisce come piastre, a volte svariato da pennellate serrate e insistenti, riesce a dare la sensazione d'una luce che fosse come emanata dall'oggetto stesso, fuori da un fondo livido scurissimo, completamente perduto all' infinito. Il senso di questo quadro sta appunto in quest'accordo di elementi-colori discordi e un po' nella strana fissità malinconica della figura che fa pensare a certe madonne un po' tristi seppure vestite d'azzurro.

Un'altro ritratto, freschissimo: la giovinetta ha una posa contenuta che fa pensare a un movimento seguente; le linee così chiare e dinamiche par che possano scomporsi e ricomporsi restando sempre strettamente legate nel rettangolo della tela: movimento inteso come dramma plastico e non come fenomento logico di moto a luogo. Il rosa caldo del vestito s' illumina sul fondo grigio azzurro cupo; questo ha vaghi riflessi dorati che scuriscono il castano dorato dei capelli e formano come un nimbo alla testa. Nel viso ovale nasce a pena un sorriso, movimento scaturito dal giuoco di poche linee a se, ma logicamente legato al ritmo dinamico del resto della figura; c'è in quel viso una specie di pudore e di gioia conscia, che sottintende e un po' irride l'altrui ammirazione. Le dita della mano poggiata al petto sono d'un roseo più intenso, come di petali, e tutto è chiaro e risolto, e tutta la figura ha una tenerezza granata primaverile, e la bocca s'accende più rossa sul roseo del viso sul grigio del fondo; gli occhi hanno un azzurro di gemma.

Un altro ritratto, l'unico di toni grigi, è un bell'accordo sinfonico di rosa grigio, di biondo grigio e azzurrino. È un solo colore fondamentale, una sola luce che ciascuna parte del quadro rimanda come trasformata e pur sempre la stessa; c'è la stessa gioia ma più sottile, meno canora, e l'accordo è con elementi tonali completamente concordi.

Il ritratto della mano protesa è tutto più drammatico, l'unica opera finora in cui è ricercata l'emozione della prospettiva come fine a se stessa Vi è il senso dello spazio fra gli oggetti, e direi quasi che piuttosto lo spazio è stato cercato di realizzare, che non gli oggetti.

La mano protesa, integralmente prospettica, diventata quasi assurda e spettrale, definisce il piano del tavolo, la collana di perle lo avanza fino al possibile.

Vi è un senso di muta tragedia, e il viso della donna è come il braccio proteso, è come il vaso di tulipani a cui è stata impressa un' imperiosa immobilità. Ogni cosa è ferma e par che viva sospesa in un attimo solo. E non v'è sfondo all' indietro ma una tenda, in quella direzione, chiude e limita lo spazio; si ha forte la sensazione delle pareti come d'una scatola chiusa. Il colore è un po' affocato · accordo di rossi cupi sonori su cui canta alto il giallo chiaro del vestito, lo sbattimento luminoso del braccio e del viso, il bianco-argento delle perle.

*

Ho potuto vedere un solo quadro di quelli detti «di composizione» (io intendo composizione anche un ritratto) ed è un piccolo fatto di vita familiare visto grandiosamente. Tre figure si muovono intorno a una donna incinta, svenuta, e hanno gesti larghi quasi ieratici: la slacciano. L' incinta è abbandonata in uno stato di completa passività Le sue forme tonde, le braccia, il petto, le gambe, hanno qualcosa di stanco di molle di rugiadoso; come una pianta che sia per fiorire. Tutte le linee convergono in lei e più sulla turgidezza del ventre coperto da un drappo verde tenero. C'è un'aria di attesa, e sotto la turgidezza del seno la presenza del piccolo protagonista nascosto si spande all' intorno. La donna vestita di rosso scuro che denuda la gamba ha un umile gesto d'adorazione e l'altra di destra corregge facendo aderire fortemente la sua grande mano al corpo abbandonato dell' incinta. L'altra è un po' estranea

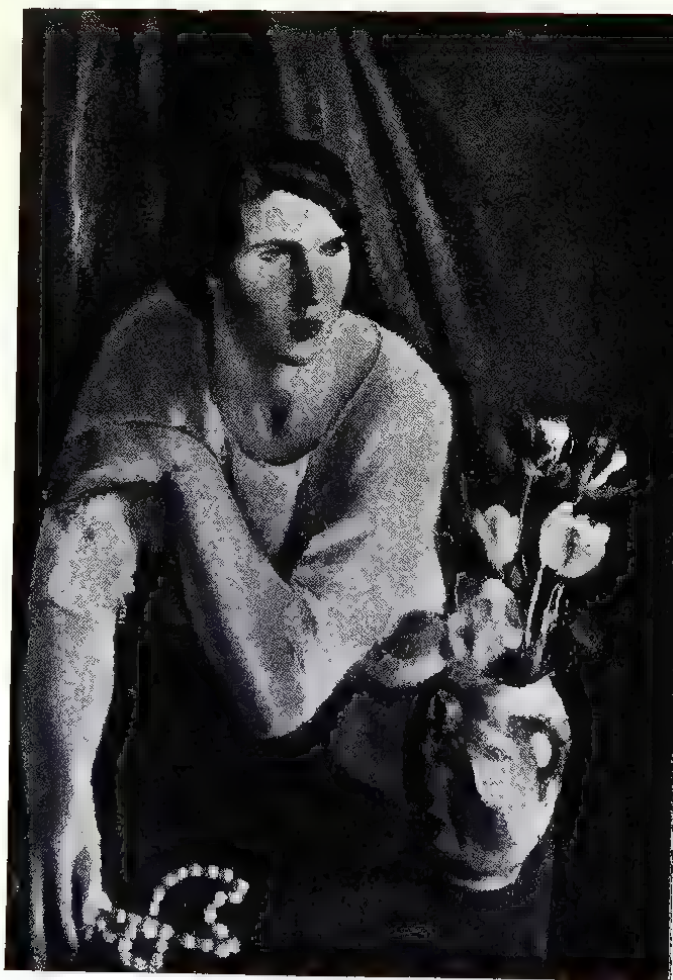
e par che urli più che non faccia. Questa è l'unica figura nella quale qualcosa di retorico disturba; quel suo vestito è troppo sgargiante e mal si lega alla sobrietà del resto, è un po' volgare accanto al pallido rosa delle carni dell' incinta. L'artista non l' ha forse sentita abbastanza ingenuamente, c'è un ricordo di enfasi secentesca, e certe ricerche di materia nocciono all'equilibrio coloristico del quadro, più che giovare. Quella destra protesa, legata così strettamente nella composizione al braccio abbandonato dell' incinta, si muove a vuoto e si regge solo per la sua funzione di completare il ritmo compositivo; la figura finisce col sembrare coreografica e in tutto sa un po' di costume.

Ma bisogna pur dire che il pittore non ne è contento, e si è già accinto a un rifacimento generale del quadro. Non gli sappiamo dar torto. l' idea generatrice del lavoro già così chiaramente fermata non può che arrivare a maggiore intensità quando egli riesca a conquistare maggiormente alcuni elementi per ora più accennati che realizzati, ed io son sicuro che l' ispirazione in lui è così salda da superare questa doppia prova senza fiaccarsi.

Ma anche così la composizione può considerarsi una cosa che ha diritto alla vita e restare sola, dopo che il pittore ha distrutto altri tentativi del genere, e rappresentare uno sforzo che lo indica figlio diretto dei nostri quattrocentisti come è figlio della stessa terra. Vi si rivela anche una stretta parentela con Spadini, questo grande scomparso forse più idillico nell' insieme e più abile ricercatore di luminosità pittoriche e di preziosità le quali del resto qui sarebbero state di troppo.

Però se anche nella pittura di Pozzi domina qualche accento della pittura veneziana cara allo scomparso, la sua opera nel complesso appare più evidentemente toscana, per la chiarezza scoperta del geroglifico compositivo e per un certo che di crudo e di acerbo che, se mai, dei veneziani ricorda più la cruda illuminazione delle ultime opere di Tintoretto che non la dolce perfezione tizianesca.

ENNIO POZZI - *Ritratto della madre* (1922)

Ennio Pozzi - *Maternità* (1924).

ENNIO POZZI - *Figura* (1924).

Può sembrare strano e inopportuno che per parlare di un pittore del nostro tempo si ricorra ai nomi di questi troppo grandi passati, ma io credo che sia compito della critica d'arte questa ricerca di relazioni che fanno dell'arte una manifestazione viva fuori del tempo, svolgentesi quasi in un eterno presente.

Io credo poi che un artista debba necessariamente varcare i limiti del suo tempo e cercare di fissare e rendere manifesti gli aspetti essenziali delle cose, in ciò è la sua possibilità di vita al di là della sua stessa vita, col fare opera vera in ogni epoca, non soggetta a correnti di pensiero contemporanee o locali, però materiata di certi assoluti di certe « idee di relazioni » che sono nei più profondi recessi dell'anima dei popoli, come base universale e continua di ogni umano sentire. Questa preoccupazione o, meglio, questo sentimento si rivela anche nella ricerca dei soggetti del nostro pittore, soggetti generici che non hanno un punto fisso nella storia che non si riferiscono a dati periodi o costumi, ma che in ogni tempo hanno vita e in ogni tempo sono presenti. Così « Lo svenimento della donna incinta » è come un'esaltazione per quello che di doloroso e di fatale la maternità rappresenta in ogni tempo o luogo. Si può arrivare a questa umana generalizzazione anche per mezzo di soggetti che hanno un riferimento preciso al tempo del loro svolgimento, è necessario allora che tali fatti, sentiti e realizzati come « simboli », assurgano a significazioni molto al di là del semplice racconto.

In un quadro intitolato « L'Adultera » e che si riferisce al passo evangelico, Pozza, da uno spazio d'ombra, che occupa tutta la tela fa sorgere, battuta da un raggio di sole alto, tutta rosea e luminosa, una sfacciata bellezza di donna a cui è stato tolto ogni velo. Egli ha sentito il passo evangelico non come potrebbe sentirlo dal suo punto di vista un cattolico, un protestante o un ebreo, ma come può sentirlo un artista che vede in tutto fantasime di colori e di forme. Di tutto il passo evangelico egli ha visto solo

questa sfacciata nuda rosea bellezza su una piazza scoperta, all' ira degli inseguitori; ma son rimaste nell'ombra queste e anche il suo salvatore.

Pozzi compone generalmente su un solo piano avanzato senza sfondi prospettici e, a volte, specie in rapidi bozzetti nei quali l' idea formale non è ancora ben definita, questo suo procedimento dà al lavoro un aspetto come di tappeto o di stoffa preziosa, quasi che in lui fosse stata più forte la volontà di comporre un bell'oggetto smagliante che non un dramma di vita; questo lo porta un po' all'estetismo, a quel che molti chiamano pittura pura e che per essere troppo pura finisce col mancare di umanità e di commozione. Certo per lui è impossibile dire parole definitive; è un giovane artista che ha una lunga strada innanzi a se e sviluppi e può darci forse non lievi sorprese; io credo però che abbia trovato la sua espressione e che non debba ormai che definirla maggiormente e affinarla. Egli esce da un periodo assai tormentato; le opere di cui abbiamo parlato sono tutte di quest'ultimo anno. Degli anni passati nei quali la sua opera fu un po' vacillante e contradittoria diamo solo qui il ritratto della madre, che dimostra ancor più delle altre opere il suo spirito toscano, anche se qui, più che una naturale parentela coi quattrocentisti nostri, si rivela una volontà non ancora liberata, assoggettata completamente alla loro soverchiante influenza. La figura a destra della madre, «ritratto del pittore», è già una cosa eseguita liberamente, con larghezza e d'un colore fuso meno chiaroscurale della testa della madre; ma questo, se fa della testa una bella pittura, aumenta quel senso di visione un po' incoerente che è in tutto il quadro.

Nelle ultime cose, a cui prima abbiamo accennato, tali incoerenze non s' incontrano più. La pittura è più libera e la composizione coloristica è risolta quasi sempre per accostamenti cromatici più che per chiaroscuro; le parti in luce e le parti in ombra tendono ad avere la stessa inten-

sità cromatica e il volume delle cose risulta dalla giustezza tonale più che dalla circoscrizione dei chiari e degli scuri.

Io sono convinto che anche per mezzo del chiaroscuro si possano comporre opere di grande armonia, e più forse che in altri modi, quando si è sorretti da una visione fantastica geniale e da una sensibilità così raffinata da dare alle masse chiaroscurali un interesse e un' intensità che le faccia simpatizzare e le raccolga e le faccia vivere nel quadro; ma, certo, quello che Pozzi si prefigge nelle sue risoluzioni per colore può dare una completezza sinfonica più piena e una maggiore ricchezza.

C'è il pericolo che talvolta elementi materiali e di sensibilità più contingenti nocciano all'economia generale del quadro e appesantiscano l'opera, e che certe ricerche di luminosità diano un gran senso di buio vuoto al resto anche quando questo buio non sarebbe stato nelle intenzioni; ma è certo dell'artista sapiente lo scegliere a tempo e a luogo, ordinare i più diversi elementi e armonizzarli nell'opera sua; soprattutto non fare sfoggio, per vanità, di soverchia inutile bravura.

Di questa vanità non si può parlare a proposito di Pozzi.

GIOVANNI COLACICCHI CAETANI

SUL SIGNIFICATO
DELL' ARTE MODERNISSIMA

..... che ciò che non è tutto è nulla.
PASCOLI

J. Evola nell'ultimo capitolo di un suo recente libro « Saggi sull'idealismo magico » (1), libro discusso e discutibile ma che ha suscitato una meritata simpatia, espone, quasi a esemplificazione critico-estetica delle sue teorie idealiste, alcuni critéri « Sul significato dell'arte Modernissima ».

Avverte subito, in una nota, ch'egli si porrà al di là dei criteri estetici del contenutismo e del formalismo, incapaci a chiarificare un processo critico positivo; ma seguirà il criterio del valore dell'arte come attività dell'io, attività indipendente da contenuto e da forma, attività che, in certo senso, si riduce ad essere forma della forma. La grande arte come si è considerata fin qui è stata arte geniale, medianica, passiva: l'artista non era che un mezzo, un medium che « si lasciava possedere ad agire quasi da una forza superiore (la « *Mania* » di Platone, il « genius » degli antichi e delle estetiche di Kant e di Schelling) ». — L'arte, intesa come valore individuale reagì con Novalis, e con Vagner, e con essi si affermò opera d'arte come volontà contro l'opera d'arte come genialità. La crisi, in generale, se di crisi si può parlare in sede teorica, è costi-

---

(1) I. EVOLA: *Saggi sull'idealismo magico* - Casa Editrice « Atanor », Todi. - Roma 1925.

tuita essenzialmente, secondo Evola, dal fatto che il processo del trapasso, si è concretato in fasi ognuna delle quali costituisce un passaggio e una propedeutica per lo sviluppo di un'arte nuova, chiamiamola pure astratta in mancanza d'un aggettivo che meglio la qualifichi; processo virtualmente non concluso ma potenzialmente accennato nella sua più recente manifestazione: il dadaismo.

Di queste fasi, che dopo il verismo romantico si posson contare dal simbolismo che in verismo Rimbaud Mallarmé presenta tre correnti di reazione, il Cubismo e il Futurismo, anche per l'azione polemica svolta, si posson considerare le più rimarchevoli; specie se si tien conto che l'espressionismo e il dadaismo non sono altro che una loro conseguenza; conseguenza dovuta a reazione; ciò che teoricamente ha la medesima importanza.

La complessione spirituale di Evola — letto il suo libro la si può considerare nella sua totale esperienza — è giunta coraggiosamente a limiti oltrepassati i quali non vi è più speranza per i deboli. I suoi sono continui atti di coraggio quantunque abbiano l'apparenza di sforzi logici; il signore assoluto, l'autarca, colui sufficiente a se stesso è tale in virtù di una coscienza nuova, questa coscienza nuova non ancora completamente manifestata, si è già definita in posizioni solide, questa coscienza nuova è necessaria per comprendere l'arte nuova, la nuova grande arte astratta che, altrimenti, è incomprensibile, incoerente.

A voler ricercare, per mera curiosità, origini prossime e lontane si potrebbe parlar di Erkart, del Ruisbroek, di molta letteratura mistica, e infine, di lirica profetica e apocalittica; e infatti nella mistica in generale, il valore dell'io, sebbene soggetto nelle sue manifestazioni a una potenza superiore, conserva una libertà di atteggiamento, una libertà di espressione che è la più vicina alla libertà assoluta vagheggiata dall'Evola, e che l'arte astratta deve realizzare. Il binomio, così, autore-spettatore, apparirà come una contraddizione L'io, libero da ogni formula, supe-

riore ad ogni impedimento di qualsiasi ordine, signore assoluto, sufficiente a se stesso, ha la facoltà magica di comporre a suo piacere ogni sua manifestazione.

« Onde, in chi sappia eseguirla e comprenderla nel suo sviluppo, l'arte moderna assurge al valore di una vera catartica; nel suo estremo punto, l'opera d'arte nel dire allo spettatore: « fatti un autore! » dice altresì: « sperimenta te come nuda, incondizionata libertà, come ciò per cui tutto può essere indifferentemente brutto o bello non appena tu voglia! ». Da qui il suo valore morale.

Urge chiarificare ed esemplificare; in teoria ogni ipotesi è ammissibile ed è permesso ogni sconfinamento; è stato proprio compito delle varie fasi del trapasso dall'antico nel nuovo quello di incitare ad oltrepassare i limiti segnati dalla fase precedente; ma non si è fatta troppa teoria finora?

Questa domanda ci viene alle labbra, dal cuore, e chiede venia per la sua modestia e perchè sa che altre labbra si moveranno a sorriso. Oggi la semplicità non è più di moda, e ai semplici gli astrattismi estetici ed artistici posson sembrare alambicchi; in arte l'unico canone ammissibile è di una semplicità abissale e si può sintetizzare in poche parole: saperla fare. Il saperla godere, è poi un problema diverso.

L'arte, non fine a se stessa, in questa esperienza estetica come categoria occupa un posto gerarchico non ancora ben precisato; di fronte alla autorealizzazione assoluta, che comprende ogni attività l'arte va intesa come propedeutica per « un ulteriore slancio »; chè « il regno della grazia è ben lungi dal limitarsi all'ambito della produzione estetica ».

Il problema estetico, come importato dall'Evola, è dunque in dipendenza di un processo magico e non costituisce che un momento dell'assoluta autorealizzazione dell' io. Si può aderire a questa esigenza che, secondo l'Evola, ha generato l'arte moderna, in quanto ogni esperienza, ha con se una attuale necessità; e non possiamo che augurarci con

l'autore che: « la poesia futura sarà quel che viene espresso dalla sua stessa parola (« *poièsis* », da « *poièin* »): azione ». Speriamolo; che a leggere le ultimissime produzioni poetiche, invero, tale significato par la poesia non abbia. L'Evola promette ampie chiarificazioni e sviluppi dei problemi in questo *Idealismo magico* impostati e in parte risolti, nella sua prossima opera: *Teoria dell'individuo assoluto*.

ANICETO DEL MASSA

ALBERTO CAROCCI - Direttore responsabile
Tipografia Editoriale F.lli PARENTI di Giuseppe

NOVITÀ

ALMANACCO ITALIANO

Enciclopedia popolare della vita pratica.

Volume XX
- per l'an
1926 - pre
L. 7.50.

Annua
diplomatic
amministrat
e statistico
Cronaca de
avvenimen
mondiali -
segni dei pr
cipali arti
Italiani - M
gnifica cop
ta a colori
Pietro Bern
dini - La s
ria dell'an
attraverso a
caricatura.

NOVITÀ

ALMANACCO DELLA DONNA ITALIANA

Enciclopedia della vita femminile.

(Anno VII - 1926)
Prezzo L. 6,50

Elegantissimo volume stampato su carta distinta con magnifica copertina a colori di Dario Betti. - Disegni dei migliori artisti italiani - *con una agenda domestica tascabile per il 1926*

ALMANACCO DELLA DONNA ITALIANA 1926
BEMPORAD FIRENZE

R. BEMPORAD & FIGLIO - EDITORI Via Cavour, 20 - FIREN

C. C. CON LA POSTA